



TITLE:

# Voix et travelling : la chevauchée fantomatique chez Duras, Straub-Huillet, Pollet et Adachi

AUTHOR(S):

Hashimoto, Tomoko

---

CITATION:

Hashimoto, Tomoko. Voix et travelling : la chevauchée fantomatique chez Duras, Straub-Huillet, Pollet et Adachi. ZINBUN 2020, 50: 120-137

ISSUE DATE:

2020-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/250746>

RIGHT:

© Copyright March 2020, Institute for Research in Humanities Kyoto University.

Spécial Topic / Dossier spécial :

Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma

## Voix et travelling

### La chevauchée fantomatique chez Duras, Straub-Huillet, Pollet et Adachi

Quatre films, quatre caméras et quatre séries d'images se rejoignent à travers la mise en scène de la voix : *Le Camion* de Marguerite Duras (1977), *Trop tôt, trop tard* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1981), *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet (1963) et *A.K.A. Serial Killer* de Masao Adachi (1969). Leurs points communs : d'abord, la séparation entre le son et l'image. La « voix-off » ne correspond pas forcément à l'image sur laquelle elle s'exprime, et le sujet vocal, jamais véritablement révélé, se manifeste tout au long du film, énigmatique et impalpable. Deuxièmement, le spectateur est incité à voir *mentalement*. Ce ne sont pas les objets projetés sur l'écran, mais les mots de la voix, qui donnent à voir, mots passant au premier plan avec la force évocatrice engendrée par la séparation entre son et image. Parfois absente, et pourtant pressante, la « voix-off » persiste et résonne auprès de l'image, pour véhiculer les paroles frappantes du narrateur-cinéaste.

Avec cette prégnance vocale apparaît un nouveau visage du paysage, dont les villes, soit déjà vues, soit méconnues, soit oubliées, soit retrouvées, attrapent et captivent les yeux du spectateur. La vue ordinaire de la banlieue parisienne dans *Le Camion*, sous un ciel blanc et hivernal, chargée d'une histoire racontée au conditionnel, se déploie alors autrement ; la place de la Bastille dans *Trop tôt, trop tard*, accompagnée de la lecture d'un texte par la cinéaste, déployée par une étourdissante caméra en rotation, n'est plus la même ; l'azur de la mer dans *Méditerranée* est hypnotique, avec l'insertion en intermittence du texte écrit par Philippe Sollers ; la région nord du Japon, historiquement pauvre mais culturellement féconde, ressuscite avec la voix silencieuse de la narration dans *A.K.A. Serial Killer*. Cette « voix-off », marquée par sa déconnexion par rapport à l'écran (la dissonance entre le vu et l'entendu chez Duras et Straub-Huillet, et la rareté des phrases explicatives et la prédominance du silence chez Pollet et Adachi), et pourtant marquante par sa matérialité brute, intervient dans le déroulement du film pour ouvrir un autre horizon, auquel chaque spectateur est incité à participer avec sa propre capacité d'imagination.

Le paraître du paysage accentue son intensité avec l'emploi du travelling, une manière

de filmer avec la caméra en déplacement pendant la prise de vues. Le mouvement de l'appareil est fluctuant, tantôt en arrêt, tantôt en marche, pour que les yeux du spectateur se fixent sur les objets projetés sur l'écran et se laissent éblouir par les images ambulatoires. Notamment, lorsque la caméra se met en position pour capter la vue sur l'axe de la profondeur — position de la chevauchée fantomatique ou de la « phantom ride » —, l'allure du déplacement devient fantomale au sens strict du terme. Alors que le point de vue reste obscur à cause de l'absence du contre-champs, le regard du spectateur, superposé à cet indiscernable support optique, se métamorphose en caméra-œil, saisissant directement la dilatation du paysage. Ce voyage spectral et spectaculaire est d'ailleurs conduit par la présence (également fantomatique) de la « voix-off » qui survient sporadiquement : le sens de la caméra en mouvement est orienté par cet élément phonique venant du hors-champs, qui fait pourtant imaginer et voir plus que le perçu. Ainsi, l'œil et la voix forment une union fusionnelle indéterminée, pour que l'on assiste frontalement et conjointement à l'émergence de villes acquérant une autre réalité.

C'est la singularité de la « voix-off » dans son emploi avec le travelling qui sera interrogée dans cette étude. À travers le rapprochement avec les trois autres films contemporains, situés sur une même lignée par leurs modalités du chiasme entre l'image vue et l'image évoquée, l'œuvre de Duras se révélera un aboutissement.

### **Ton dissonant, timbre assonant : la voix dans *Le Camion* de Marguerite Duras**

Une voix traverse le film, une voix argentine, parfois roque, pourtant claire, plutôt sèche, mais bien tonique. Cette voix, facilement reconnaissable et pleinement auctoriale, résonne dans *Le Camion* aux confins de la *mimesis* et de la *diegesis*, comme le signale Joëlle Pagès-Pindon. Elle reproduit d'une part, comme dans l'espace théâtral, un dialogue échangé entre le camionneur et la voyageuse, et c'est, d'autre part, à travers cette seule instance narrative que se montre et se déploie l'univers diégétique. L'origine de la parole reste toujours floue et nuancée, comme si elle refusait toute identification et cherchait à « être autre que soi-même, être soi-même à travers l'autre<sup>1</sup> ». La voix obscure ne parvient donc pas à correspondre aux choses projetées à l'écran. Conformément au principe de la division entre « le film de l'image » et « le film des Voix » que l'auteure affirme sans ambages dans la préface de *La Femme du Gange* (1974), l'œuvre cinématographique montre ostentatoirement cette division radicale, pour accaparer l'attention du spectateur, auditive plutôt que visuelle, au drame dialogique.

À cela s'ajoute la question de la séparation spatiale. Deux espaces-temps distincts apparaissent, rappelons-le, alternativement : d'un côté, sous le ciel hivernal, un camion

---

<sup>1</sup> Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001, p. 24.

roule dans les Yvelines et, de l'autre, dans la « chambre noire », Marguerite Duras et Gérard Depardieu parlent d'un camionneur et d'une mystérieuse autostoppeuse. Exemple typique de « la voix acousmatique<sup>2</sup> », ces deux protagonistes n'apparaissent pourtant jamais à l'écran, occultant jusqu'à la fin la source physique de leurs paroles. C'est d'ailleurs la fameuse phrase prononcée par Duras tout au début du film qui vient ébranler l'appui narratif : « Ça aurait été une route au bord de la mer<sup>3</sup> ». Cette phrase initiale au conditionnel constate la dimension hypothétique de ce qui est raconté dans le dialogue entre Duras et Depardieu. Il s'agit également de l'absence de marque qui puisse garantir la correspondance entre deux univers insérés l'un après l'autre, entre la scène de l'histoire qui aurait pu avoir lieu et la scène de « la chambre noire », où Duras et Depardieu racontent cette histoire au conditionnel. Tout se passe dans l'échange verbal entre Duras et Depardieu, mais, comme les relations entre les deux univers sont « non (narrato)logiques mais analogiques<sup>4</sup> », l'on ne saurait dire si le camion montré à l'écran et celui qu'évoquent Duras et Depardieu sont identiques ou non. Le spectateur ne peut dès lors s'empêcher de noter des disjonctions à la fois visuelles, auditives, spatio-temporelles et narratives et, dans cette optique, la répétition des scènes de dialogue dans « la chambre noire », constituées de métadiscours sur le processus créatif, fonctionne comme une sorte de destruction du cinéma classique, marqué par une approche réaliste.

Malgré cette prédominance de la disjonction, le film vise tout de même, semble-t-il, à organiser une conjonction entre ces deux univers séparés. Pour peu qu'on fasse attention, on s'aperçoit vite de marqueurs parsemés çà et là, qui permettent d'effacer la frontière. La présence des déictiques, analysée par Liesbeth Korthals Altes<sup>5</sup>, mérite attention. La caméra montre de manière consécutive « la chambre noire », les rideaux ouverts sur le dehors et la lumière qui éclaire la fenêtre — symbole de l'ouverture sur l'autre monde — et le visage de Duras, sur lequel vient courir la « voix-off » de la narration<sup>6</sup>. Cette voix rapporte un paysage invisible où le déictique (« C'est une colline. [...] La mer est là<sup>7</sup> ») présuppose la localisation du locuteur. La mer évoquée renvoie, à cet instant, à la fois à « la chambre noire », l'espace de la locution, et à la vue devant la voyageuse, l'espace du sujet percevant. Il en va de même pour l'effet d'emboîtement entre

<sup>2</sup> Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993 (1982), p. 14.

<sup>3</sup> Marguerite Duras, *Le Camion*, OC3, p. 267.

<sup>4</sup> Voir Liesbeth Korthals Altes, « "Tout est dans tout" — essai d'analyse du métadiscours dans *Le Camion* de Marguerite Duras », *CRIN*, 13 (« La Littérature et ses double »), 1985, p. 38.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 40-42.

<sup>6</sup> M. Duras, *Le Camion* (1977, 80 mn), Paris, Benoît Jacob, 2001, 0:12:24-0:13:54. C'est à cette édition que renvoient les citations.

<sup>7</sup> M. Duras, *Le Camion*, OC3, p. 299.

## VOIX ET TRAVELLING

l'auteure et son personnage. Du même que Duras se montre dans « la chambre noire », la voyageuse qu'elle évoque reste confinée dans l'espace clos que constitue le camion. Duras elle-même précise cet état de renfermement : « Je [= Duras] les vois enfermés dans la cabine, comme menacés par la lumière extérieure<sup>8</sup> ». L'écrivaine affirme par ailleurs ses relations étroites avec sa protagoniste, notamment à propos de l'assimilation oculaire : « C'est par elle que je vois. [...] je l'engouffre en moi. [...] Je regarde ce qu'elle regarde<sup>9</sup>. » Ainsi, sur le plan verbal, de nombreux marqueurs d'effacement de la frontière parsèment le texte : désormais, c'est à ceux qui concernent le plan de la technique cinématographique qu'on va prêter attention.

Premier repère, c'est le montage son. L'alternance des scènes, celle du dialogue dans « la chambre noire » et celle du camion qui roule, s'effectue avec une technique traditionnelle de la bande sonore, superposant l'audio de l'un sur le visuel de l'autre. Juste après la scène de dialogue entre Duras et Depardieu, lorsque le camion est montré, ou autrement, quand la scène de dialogue revient immédiatement après celle du camion qui roule, les éléments sonores couvrent l'image précédente. Par exemple, la sonate de Beethoven résonne continuellement, malgré l'alternance de la scène de la « chambre noire » et de la



Marguerite Duras, *Le Camion* (0:25:24)

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 305 (« Textes de présentation »). Sur cette question du va-et-vient spatial exprimé dans le discours, voir également Florence de Chalonge, « Le paysage, le dehors et le tout. *Le Camion* de Marguerite Duras », *Marguerite Duras*, 5, Paris, Lettres modernes / Minard, 2017, notamment p. 104-106.



Marguerite Duras, *Le Camion* (0:25:25)

scène du camion qui roule et, de la même manière, elle reprend dans l'une, juste avant la suivante, pour donner un effet d'enchaînement<sup>10</sup>.

Ainsi, grâce à ce « cutting-point » — transition séquentielle —, effectué immédiatement après la musique qui résonne, l'univers de la chambre noire et celui du camion qui roule apparaissent sous forme de série sans hiatus. Ce genre de montage sonore, procédé traditionnel, a pour but de créer une homogénéité et une continuité entre plusieurs plans hétérogènes, ainsi que de donner une cohérence à l'univers fictif. Cela permet de montrer un autre aspect des films de Duras, considérés selon l'opinion généralement acceptée comme situés aux antipodes du cinéma classique.

Le deuxième repère concerne la narration par la voix auctoriale. Malgré l'effacement de sa source physique, la voix dans *Le Camion* est aisément identifiable. Elle renvoie directement à un corps, et le « je » désigne, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Martin, « un ravissement de l'ego par lui-même : le moi-Duras, réceptacle passionnel de tous les déchirements et de toutes les violences, ose affirmer tout haut sa souveraineté<sup>11</sup> ». Cette dimension vocale n'est pas sans rapport avec une puissance secrète potentiellement exercée de manière générale dans un film par la « voix-off » qui, issue du hors-cadre, se montre « absolument indéterminé » et occupe la place du transcendantal et de l'omniscient : « la “voix-off” représente une force, à savoir la force de la disposition

---

<sup>10</sup> *Le Camion* (film), 0:25:24 ou 0:50:17.

<sup>11</sup> Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 172.

de l'image<sup>12</sup> ». De ce point de vue, c'est la voix de Duras, son timbre et son intensité, rien d'autre, qui jouent le rôle central dans l'avancement narratif et pénètrent plusieurs plans spatio-temporels distincts, à savoir ceux de l'énonciation ou de « la chambre noire », et ceux de l'énoncé ou du camion roulant dans les Yvelines.

À l'écoute de cette « voix-off » durassienne, tantôt désynchronisée de l'image, tantôt synchronisée, tantôt rendant ferme la continuité des plans, tantôt suscitant un trouble émotionnel (« [cet] entrelacs du verbal et du visuel grâce auquel une voix nous fait voir et nous émouvoir<sup>13</sup> »), les yeux du spectateur sont incités à voir, avec l'insertion répétitive de l'expression « vous voyez » prononcée par Duras, autre chose que ce qui vient s'afficher à l'écran. La voix prononçant « vous voyez » actualise au mieux le démonstratif et le présentatif dans l'œuvre composée sur une structure d'emboîtement : la voix venant du hors-cadre raconte une histoire qui se passe à l'intérieur du cadre, dans laquelle une autre histoire est racontée par la femme mystérieuse qui fait de l'autostop. Dans ces différentes strates narratives, la voix invite, avant tout, à assister à un moment poétique de monstration, car selon Michel Collot, « ce que montre le poème, c'est la monstration elle-même<sup>14</sup> », ou bien, comme le résume Julie Beaulieu, il s'agit d'« un potentiel imaginaire toujours plus vaste et profond, qui tend vers une autre structure : le film à venir, imaginaire, non actualisé à l'écran<sup>15</sup> ». En contemplant un nouveau paysage à l'état de naissance, le spectateur devient dès lors, par le truchement de sa propre imagination, une partie intégrante de ce travail en collaboration.

Dans cette optique, la répétition de l'adjectif « blanc », non « gris », se montre particulièrement significatif<sup>16</sup>. L'auteure constate elle-même d'ailleurs cet écho entre le paysage et l'intériorité (« ce camion, c'est une image mentale : votre image mentale du camion qu'on voit suivre son chemin<sup>17</sup> »). Sur la blancheur du ciel des Yvelines, qui est une métaphore de l'écran, peut apparaître la pensée d'un objet divers, comme le dit Anne Cousseau : « regarder le paysage, c'est capter la matière brute qui façonne le réel et tenter d'en rendre compte<sup>18</sup> ». Autour de cette blancheur convergent de multiples

<sup>12</sup> Pascal Bonitzer, « The Silences of the Voice (A propos of *Mai 68* by Gudie Lawaetz) », *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, Philip Rosen, ed., New York, Columbia University Press, 1986, p. 324.

<sup>13</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 300.

<sup>14</sup> M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 207.

<sup>15</sup> Julie Beaulieu, « La "Chambre noire" dans *Le Camion* de Marguerite Duras », *Marguerite Duras*, 2, Paris, Lettres modernes / Minard, 2007, p. 187.

<sup>16</sup> M. Duras, *Le Camion* : « Il y a un ciel blanc, d'hiver » (OC3, p. 267), « le ciel blanc » (p. 269), « Ciel bouché, blanc » (p. 293).

<sup>17</sup> « Entretien avec Michelle Porte », *Le Camion*, OC3, p. 309.

<sup>18</sup> Anne Cousseau, « Poétique du paysage », *Marguerite Duras*, 5, *op. cit.*, p. 31.

regards hétérogènes : la blancheur que la femme regarde au présent, celle qu'elle aurait vue (« elle aurait commencé à dire reconnaître [...] reconnaître ce qu'elle voit<sup>19</sup> »), ou la blancheur capturée par l'œil aveugle, signe de la folie, d'autant plus que le texte suggère son séjour dans un hôpital psychiatrique. Ou encore, la page vierge sur laquelle, selon Monique Maza, le camion « comète » ou la plume laisse ses traces mais passe aussitôt et disparaît insensiblement<sup>20</sup>. Cette multiplicité des regards se rapporte à l'apparence du camion classé en deux catégories ou, selon la terminologie de Duras, « un camion passant », le camion qui roule filmé par la caméra objective, et « un camion voyant », la vue depuis l'intérieur du camion exposée par la caméra subjective<sup>21</sup>. C'est pour ce dernier qu'est utilisé le travelling — prise de vue avec la caméra en déplacement —, le plus souvent latéral, mais la caméra change parfois d'angle, en prenant une position subjective sur l'axe de la profondeur<sup>22</sup>. Avec ce dispositif visuel, le plan-séquence remplace le regard



Marguerite Duras, *Le Camion* (0:18:11)

<sup>19</sup> M. Duras, *Le Camion*, OC3, p. 277.

<sup>20</sup> « Camion comète, il “trace”, et le ciel serait censé enregistrer cette trace » ; « Au point que l'on s'attende même à voir quelques filets d'encre s'écouler à chaque tour de route. [...] Le ciel ne retient pas la mémoire de l'écrit. Il laisse filer le film et passer la race », Monique Maza, « Les ciels du camion. Considérations sur la plastique du montage dans *Le Camion* », *Lire Duras. Écriture-théâtre-cinéma*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 470-471.

<sup>21</sup> « Entretien de l'auteur avec Jean-Claude Bonnet et Jacques Fieschi », *Cinématographe*, 32, 1977, p. 27.

<sup>22</sup> Par exemple, *Le Camion* (film), 0:15:59 ; 0:22:43 ; 0:57:05 ; 1:07:49 ; 1:11:23.



d'un observateur, auquel vient s'identifier le spectateur.

Le dynamisme de l'allure se transmet dès lors directement au spectateur qui, face au paysage en plein déploiement, éprouve immédiatement la légèreté du déplacement. Il s'agit d'un rapport que le spectateur entretient avec une image (é)mouvante, ainsi que d'une expérience sensible incarnée dans le corps du spectateur, comme le font remarquer d'un point de vue phénoménologique Vivian Sobchack (« our lived bodies sensually relate to "things" that "matter" on the screen<sup>23</sup> ») et Jennifer M. Barker (« all these bodies — characters', actors', viewers', and film's — are entities whose attitudes and intentions are expressed by embodied behavior<sup>24</sup> »).

À cela s'ajoute l'absence de champ / contre-champs dans l'ensemble du *Camion*. Dans la séquence filmée avec le travelling subjectif, contrairement à l'ampleur de la vue sur la route, le sujet censé la voir, soit le camionneur, soit la voyageuse, soit toute autre personne, ne se révèle pas. L'objet du regard s'affiche sans jamais préciser son sujet et, dans cette optique, celui qui regarde est considéré comme une paire d'yeux sans visage, auprès de qui seule la voix continue subsiste certainement. Autrement dit, la voix et le voir, sous la forme d'un chiasme intime, se rapprochent au plus près. Par le biais du plan subjectif, le spectateur, placé à la position de cette existence sans corps et fantomatique, devient à la fois l'œil de la caméra et le sujet du déplacement non identifié et indécidable, pour partager, à travers cette indissoluble union bucco-oculaire, une expérience kinesthésique sensationnelle.

### **Voix incantatoire et mémoire lointaine.**

#### ***Trop tôt, trop tard* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet**

La même sorte de voix est perceptible dans *Trop tôt, trop tard* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1981). Dans ce film documentaire en forme de diptyque, dont le premier volet donne à voir la capitale et la province françaises, et le second l'Égypte, la voix vient couvrir l'écran, pour lire des textes sur le thème des combats et des conflits sociaux, à savoir une lettre de Friedrich Engels adressée à Karl Kautsky, un document administratif intitulé *Cahiers de doléances* rapportant la misère rurale française à la veille de la Révolution, ainsi que les *Luttes de classes en Égypte de 1945 à 1968*, un texte de Mahmoud Hussein sur les révoltes paysannes sous l'occupation anglaise.

C'est non le personnage mais le paysage lui-même qui joue le rôle principal, comme

<sup>23</sup> Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 65.

<sup>24</sup> Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 10.

le dit Serge Daney (« S'il y a un acteur dans *Trop tôt, trop tard*, c'est le paysage<sup>25</sup> »). Situés dans la filiation d'André Bazin et de sa théorie du « réalisme ontologique », Straub et Huillet évitent le découpage et n'emploient que le son direct, en tâchant de montrer les objets tels quels avec le moins de filtres possibles, pour accéder au plus près à « une réalité ». Leur cinéma, marqué par l'ascétisme d'une mise en scène dédramatisée, penche donc vers une vue épurée de la nature, comme le vent, le ciel, les arbres, les champs et les tumultes urbains et ruraux.

Pour cette mise en scène sobre et dépouillée, c'est avant tout la durée, masse d'espace-temps avec épaisseur, qui parvient à restituer l'existence des objets à l'écran. C'est le cas de l'*incipit* : *Trop tôt, trop tard* s'ouvre sur un long plan-séquence, où la caméra saisit la place de la Bastille en tournant à 360 degrés pendant 7 minutes sans interruption<sup>26</sup>.

Là encore, il est question de décalage entre voix et image. Sur la vue en rotation de la place de la Bastille se superpose une voix féminine — celle de la cinéaste, aisément reconnaissable —, lisant la lettre d'Engels. Selon cet idéologue anticapitaliste, la classe



Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Trop tôt, trop tard* (0:03:06)

<sup>25</sup> Serge Daney, « *Trop tôt, trop tard* », *Ciné journal*. 1981-1986, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 84.

<sup>26</sup> Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Trop tôt, trop tard* (1981, 100 mn), in *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub*, vol. 7, Paris, Éditions Montparnasse, 2012.

ouvrière arrive trop tôt pour la révolution, et trop tard pour s'accaparer du pouvoir, ce à quoi renvoie le titre du film. Dans la lecture de ce texte philosophique, historique et social, la matérialité de la voix forte, psalmodique et claire de Danièle Huillet, en désaccord avec l'image du paysage urbain contemporain mais en accord avec sa limpidité, vient susciter un vertige de dépaysement, comme le dit Jacques Aumont : « c'était moi qui encerclais la statue dorée en haut de sa colonne<sup>27</sup> ».

Avec la simulation de la vitesse et de l'allégresse, la fusion de la caméra et des yeux parvient à hypnotiser le spectateur, à le faire se perdre et oublier le « je », jusqu'à le laisser absorbé dans l'étendue temporelle. C'est à cette amnésie momentanée que la voix vient diriger l'œil du percevant, pour faire entendre le texte sur la révolution et faire voir une tout autre chose qu'une vue ordinaire de la Bastille contemporaine. Dans le présent s'introduit dès lors une mémoire du passé et, comme Deleuze qualifie cette image évocatrice de « paysages stratigraphiques vides et lacunaires » dont « [la caméra panoramique] trace la courbe abstraite de ce qui s'est passé<sup>28</sup> », le spectateur, quant à lui, est invité à y voir au sein de « l'ici-et-maintenant », à l'encontre de l'oubli, l'histoire des résistances et la résistance de l'Histoire.

### Une voix qui fait voir en voie de disparition. *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet

La « voix-off » de *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet (1963), également conjuguée avec un travelling subjectif, incite le spectateur à fixer le regard vers l'ailleurs. Ce film, dont le texte fut écrit par Philippe Sollers et la musique par Antoine Duhamel (compositeur de la musique du *Pierrot le fou*), prend une forme de documentaire, mais diffère foncièrement du « cinéma vérité » qui a pour principe de montrer des événements de manière fidèle. La narration n'intervient qu'avec intermittence et laisse la place au silence, « comme si la pulsion orale était réprimée<sup>29</sup> » devant le débordement d'images éloquentes.

Chez Pollet, deux sortes de Grèce sont juxtaposées, une Grèce touristique avec le ciel, la mer et le soleil, et une Grèce métaphysique et fantastique, suscitant une réflexion à travers l'image des ruines historiques. La succession des images suggère une attitude archéologique, comme si le film cherchait à trouver la Grèce inconnue et à remonter

<sup>27</sup> Jacques Aumont, « Doublages », *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Conversation en archipel*, Anne-Marie Faux (dir.), Milan et Paris, Mazzotta et Cinémathèque française, 1999, p. 71.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 318. Voir également Jean Narboni, *Cahiers du cinéma*, 275, 1977 (« image visuelle comme pierre ») et Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, 305, 1979 (« plan comme tombeau »).

<sup>29</sup> François Fronty, « *Méditerranée*, ou l'aura d'un film », *Les Images parlantes*, Murielle Gagnebin (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 136.

jusqu'à l'origine de la civilisation occidentale. Cet aspect nostalgique est évoqué dans une chronique écrite par Godard pour les *Cahiers du cinéma* : « Que savons-nous de la Grèce aujourd'hui [...] Que savons-nous de nous-mêmes, hormis que nous sommes nés là il y a des milliers d'années<sup>30</sup> ». Le travelling saisit le paysage de la Méditerranée, la matérialité des pierres abîmées par vent et la pluie, le lustre des sculptures en bronze, la fertilité des orangers chargés de fruits, la fraîcheur d'une fille qui se peigne. Dans cette kyrielle de tableaux aux motifs naturels s'insère un autre type d'image, inquiétante et étrangère, en combinaison d'Éros et de Thanatos, tel que la vision énigmatique d'une fille allongée sur une table de dissection ou un taureau de corrida, blessé et en train de suffoquer<sup>31</sup>.

Dominique Païni trouve ici deux sortes d'écho intertextuel<sup>32</sup>. D'abord, l'*Hyperion* de Hölderlin, un roman épistolaire de l'âge romantique. C'est l'histoire du héros éponyme, qui éprouve un sentiment de patriotisme pendant la guerre d'indépendance de la Grèce, pour s'éveiller finalement à la grandeur de la nature. Points communs avec la *Méditerranée* de Pollet : la découverte de la fugacité et l'éternité de l'Antiquité, ainsi que le désir d'être connecté à cette éternité. Sur le plan visuel, ce désir se lit en filigrane dans l'absence de générique final. Le deuxième écho concerne *Le Mépris* de Godard. Pourquoi ce cinéaste, connu pour ses critiques sévères, a-t-il été si élogieux ? Les deux films sont tournés en



Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée* (15:19)

<sup>30</sup> Jean-Luc Godard, « Impressions anciennes », *Cahiers du cinéma*, 187, 1967.

<sup>31</sup> Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée* (1963, 44 mn), in *Méditerranée/ Bassae*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2018.

<sup>32</sup> Dominique Païni, « Jean-Daniel Pollet, Jean-Luc Godard : la vocation des poètes », livret de Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée/ Bassae*, p. 25-30.

## VOIX ET TRAVELLING



Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée* (15:20)



Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée* (09:54)

cette même année 1963 et se déroulent au bord de la mer Méditerranée. Souvenons-nous du *Mépris*, ce film à emboîtement : c'est l'histoire d'un scénariste, joué par Michel Piccoli, dont la femme, Brigitte Bardot, cesse soudainement de l'aimer. Par ailleurs, il continue le tournage d'*Odyssée*, dont le réalisateur est joué par Fritz Lang. Dans une nature spécifiquement méditerranéenne, avec le bleu de la mer et l'éclat de la lumière, le protagoniste s'interroge sur un monde sans Dieu. Cette question est en réalité posée par et pour Godard lui-même : comment tourner un film en âge sans Dieu ? De ce point

de vue, Fritz Lang apparaît comme une sorte de Dieu encore vivant mais presque expirant, et Godard retrouve chez Pollet une même réflexion mélancolique, au crépuscule du cinéma classique hollywoodien.

Revenons au film de Pollet, caractérisé par l'abondance du travelling. L'alternance du paysage méditerranéen et d'une fille allongée sur une table de dissection — on ne saurait dire si elle est endormie ou morte — rend ce film à la fois fictionnel et documentaire, fantastique et réaliste. La caméra en déplacement, tantôt sur l'axe de la profondeur, tantôt tournant autour de la fille aux yeux fermés, correspond bien au point de vue du sujet percevant, mais ce regard reste énigmatique, tel qu'il est décrit à l'*incipit* du texte de Sollers : « Une mémoire inconnue fuit obstinément vers des époques de plus en plus lointaines<sup>33</sup>. »

Ainsi, la visite de la Grèce à la recherche de la civilisation occidentale s'entend comme un voyage remontant dans la « mémoire inconnue », dans la mémoire non-empirique. Le regard devient illusoire, comme le rapporte la « voix-off » avec l'expression du procès mental (« On croit retrouver [...] un lieu d'autrefois », « un aveuglement croissant », « des choses vues sans vision »), ainsi que la phrase indiquant l'altération du sphère ontologique (« Tout doit changer de dimension »<sup>34</sup>). La disparition progressive du regard, exprimée dans la narration de clôture (« l'on est plus qu'un point de plus en plus perdu et lointain<sup>35</sup> »), fait écho à la gradualité de la phrase initiale (« vers des époques de plus en plus lointaines »). Ce film, qui commence comme un voyage vers le passé, se termine avec la voix racontant l'effacement du regard lui-même au point de fuite. Le spectateur, identifié jusque-là au sujet percevant à travers le travelling subjectif, devient dès lors une existence fantomatique, comme s'il s'effaçait lui aussi avec l'évaporation finale du point de vue : reste seulement à l'écran le sens d'absence.

### Une voix silencieuse sur la ligne de fuite. *A.K.A. Serial Killer* de Masao Adachi

La même tentative pour fusionner la voix et la voie se manifeste dans *A.K.A. Serial Killer* (1969) de Masao Adachi<sup>36</sup>, un film documentaire sur Norio Nagayama (1949-1997),

---

<sup>33</sup> Texte de Philippe Sollers pour *Méditerranée*, *ibid.*, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>36</sup> Masao Adachi (1939-), cinéaste célèbre pour son engagement politique et son style intense, tourna principalement dans les années 1960 et 1970 une série de films érotiques et politiques en collaboration avec Koji Wakamatsu (*Foutoir* et *Jeux sexuels* en 1968, *Guérilla étudiantes* en 1969, ainsi que les scénarios pour *Va, va, vierge pour la deuxième fois* en 1969, *Sex Jack* en 1970 et *L'Extase des anges* en 1971 de Wakamatsu). Après avoir présenté avec celui-ci un film documentaire sur la Palestine au festival de Cannes (*L'Armée rouge*), il séjourna clandestinement au Liban pendant 23 ans. En 1997, il fut arrêté pour falsification de passeport et rapatrié.



## VOIX ET TRAVELLING

tueur en série et prisonnier poète. Né dans une famille modeste en Abashiri à Hokkaido, celui-ci a commencé à travailler dès son enfance, avant de se diriger vers Tokyo à la recherche de travail, mais il a aussitôt arrêté ses études secondaires et a constamment changé d'emploi. Anecdote curieuse : dans un café-concert à Shinjuku, il a été brièvement collègue du cinéaste et comique Takeshi Kitano. Avec un pistolet volé dans une base militaire américaine, il a tué quatre personnes en 1968, à l'âge de 19 ans. La condamnation à mort a été prononcée en 1990, la sentence exécutée en 1997. Par ailleurs, Nagayama a appris à lire et a commencé à écrire en prison, avant de découvrir *Du capital*, d'écrire des poèmes et de tenir un journal intitulé *Larmes de l'inculte*. Ce journal, fourmillant de poèmes inscrits en caractères minuscules, véritable épanchement de l'âme, a été publié en 1971 et a eu un grand succès.

La courte vie de Nagayama se résume en un déplacement géographique et social et un nomadisme permanent : fugue dès son enfance, échec de la traversée clandestine, tentative de suicide, déplacement depuis Hokkaido vers Aomori, puis Tokyo, Yokohama, Osaka, Kyoto, etc. Adachi, quant à lui, tente de retracer ce long parcours du jeune délinquant avec une mise en scène extrêmement sobre. Il y a refus de toute représentation fictionnelle qui tendrait à la falsification. La narration n'intervient que rarement pour donner succinctement une précision sur sa dimension biographique, et la caméra ne montre qu'une série de villes et villages en traversée kaléidoscopique, que les yeux de Nagayama, au cours de sa fuite, auraient pu saisir : l'écran révèle, pour ainsi dire, un paysage purement au conditionnel passé. Ce film documentaire d'Adachi s'entend en effet comme emblématique de la théorie du paysage proposée par Masao Matsuda (1933-), engagé politique et critique de cinéma, selon qui tous les paysages, urbains ou ruraux, ne sont qu'un palimpseste des pouvoirs, car, en dehors de la dichotomie capitale / campagne, richesse / pauvreté, ils se trouvent inmanquablement sous l'emprise de l'idéologie capitaliste et de la logique du plus fort. À Tokyo ou en province, les paysages ont tendance à tomber dans l'uniformisation à cause de la propagation de la même idéologie, ainsi qu'à succomber au phénomène du nivellement<sup>37</sup>.

Face à cette uniformisation irréversible et accélérée dans la phase de modernisation industrielle au Japon, le paysage n'est plus le même qu'autrefois. Sous l'influence de la critique idéologique de Matsuda, Adachi se propose de problématiser la possibilité du point de vue : comment saisir et filmer l'archipel ? Dans son parcours de ville en ville, il s'attache à trouver une réponse :

sur les traces de Nagayama, à Abashiri, Tokyo, Yokohama, Tokaido, Osaka, Kobe, dans le dépôt

---

<sup>37</sup> Masao Matsuda, « Ville comme paysage », *La Mort du paysage (Fuukei no shimetsu)*, Tokyo, Koshisha, 2013 (1971).

des cargos ou encore plus loin, dans chaque ville, j'ai eu l'impression que l'apparence était finalement la même. Je me suis demandé d'où venait cette ambiance d'étouffement urbain. Je me suis tu et je me suis arrêté. Le paysage étalé devant moi était aussi beau qu'une carte postale. Je me suis alors rendu compte que c'était de cette beauté, aussi artificielle que celle d'une carte postale, que provenait le sentiment d'étouffement<sup>38</sup>.

Filmer, pour Adachi, c'est questionner à travers la caméra et établir une problématique face à la beauté négative du paysage.

*A.K.A. Serial Killer* joue donc sur plusieurs strates oculaires. L'écran donne à voir un paysage composé à la fois des visions que Nagayama a ou aurait captées, et sur lesquelles chaque spectateur superpose, quant à lui, son regard par le biais de l'imagination. Sur ce point, le refus de la narration permanente et la prégnance du silence qui en résulte permettent de mieux déployer cette superposition oculaire. La « voix-off » résonne à l'ouverture du film mais laisse immédiatement la place au visuel : elle se tait pendant le déroulement du voyage, pour faire voir et imaginer à travers le non-dit. Proportionnellement inverse de la narration, la vue sur les multiples villes apparaît bien éloquente, chargée de détails archéologiques ou ethnologiques. Devant la visualisation des mœurs japonaises des années 1960, l'un éprouve de la nostalgie, l'autre ressent le piège de l'exotisme. La rareté de la narration introduit également la question de l'inégalité dans le déchiffrement des codes : aucune lettre n'est entièrement traduite, ni le nom de la gare, ni les affiches, ni les panneaux et, à défaut d'information, certains spectateurs risquent de se perdre dans les repérages sociaux, géographiques et chronologiques. La continuité de la musique s'oppose elle aussi à la rareté de la narration. L'improvisation du batteur Masahiko Togashi et du saxophoniste Mototeru Takagi vient recouvrir l'écran, tantôt avec une sonorité lyrique, tantôt avec un ton extrêmement sec et sobre. Cette musique improvisée affecte l'émotion du spectateur, soit en l'exaltant, soit en le dérangeant, ou peut rester complètement ignorée par d'autres.

En suivant les traces du fugitif avec la voix silencieuse, la caméra se met en mouvement sur l'axe de la profondeur, pour capturer frontalement la vue qui approche<sup>39</sup>. La musique s'arrête et, dans cet état de mutisme, le spectateur s'identifie d'abord à la caméra en mouvement, ensuite aux yeux du Nagayama fugitif, pour contempler pleinement le Japon d'autrefois.

Conduit par la caméra en mouvement, le regard du spectateur semble se hâter vers

---

<sup>38</sup> Masao Adachi, entretien recueilli dans *Eiga / kakumei (Cinéma / révolution)*, Tokyo, Kawade shobo shinsha, 2003, p. 290.

<sup>39</sup> Masao Adachi, *A.K.A. Serial Killer* (1969, 86 mn), in *Ryakusho renzoku shasatsuma*, Tokyo, Éditions Daguerreo, 1998, 1:02:33. -1:05:50.



## VOIX ET TRAVELLING



Masao Adachi, *A.K.A. Serial Killer* (1:04:48)

la profondeur, comme s'il cherchait à y trouver tout autre chose. C'est le même genre de travelling subjectif que celui de la visite des villes en mémoire de la lutte des classes chez Straub-Huillet et que dans le voyage vers la Grèce antique, l'origine de la civilisation occidentale chez Jean-Daniel Pollet. Comme le montre *Le Camion* de Duras, le déplacement sur l'axe de la profondeur, en faisant éprouver une vue directe en train de s'étendre, donne l'illusion que le percevant et le perçu parviennent à opérer une union intime sans intermédiaire.

### **En guise de conclusion. Chevauchée fantomatique de la « phantom ride »**

Dans les quatre films, caractérisés par un décalage entre son et image, la « voix-off » n'a pas pour fonction de motiver des plans comme dans le film narratif traditionnel, mais de suggérer la possibilité d'une autre image émergeant en dehors de celle qui est projetée sur l'écran, sur l'ici-et-maintenant. Cette voix parvient à dévoiler un paysage au mode conditionnel, surtout avec l'introduction du travelling subjectif.

La technique de travelling subjectif date, en fait, de la fin du <sup>xix</sup>e siècle. Le film baptisé « phantom ride », une des inventions techniques à l'aube de l'industrialisation cinématographique, montre la vue, frontalement et directement, avec la caméra située sur la face d'une locomotive. Après son succès aux États-Unis, la mode arrive en Angleterre.

TOMOKO HASHIMOTO



« Railway Ride over the Tay Bridge » (1897)

URL:<https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-railway-ride-over-the-tay-bridge-1897-online>

Cette expérience visuelle toute nouvelle consiste à donner l'impression au spectateur de sentir la vitesse, de traverser l'espace-temps, et de voyager dans une ambiance « euphorique » avec un médium « onirique<sup>40</sup> ».

Toutefois, la mode ne dura pas longtemps, la nouveauté technique tomba facilement en désuétude, et le spectateur insatiable de la société de consommation s'en lassa rapidement. L'illusion de mobilité apportée par la « phantom ride » ne pouvait plus constituer à elle seule une œuvre cinématographique et, pour garder l'attention du spectateur, elle nécessitait un élément narratif, le récit. Dans *The Kiss in the Tunnel* (1899), court-métrage emblématique tourné seulement deux ans après la naissance de la « phantom ride » en 1897, la technique du travelling subjectif se fit plus discrète, laissant la place principale au déroulement narratif : il s'agit d'amoureux qui voyagent en train et qui s'embrassent discrètement pendant le passage dans un tunnel. La « phantom ride » devint de plus en plus un simple accessoire technique jusqu'à perdre son statut de genre cinématographique à partir de 1910, année où D.W. Griffith, père du cinéma narratif, entre en scène.

---

<sup>40</sup> Frank Gray, « *The Kiss in the Tunnel* (1899), G.A. Smith and the Emergence of the Edited Film in England », *The Silent Cinema Reader*, Lee Grieveson and Peter Krämer (eds.), London and New York, Routledge, 2004, p. 55.

## VOIX ET TRAVELLING



Marguerite Duras, *Le Camion* (1 :12 :02)

C'est sous cet aspect fugitif que se manifeste dans *Le Camion* l'union fusionnelle et euphorique du regard et de la voix. Composé à la fois de l'image à voir et de l'image à lire, le ciel blanc du paysage routier vient s'étaler à l'écran. À cet instant éphémère d'intensité, le travelling subjectif, conjugué avec la voix incantatoire, appelle le collectif pour faire manifester le singulier, fusion des regards, ainsi que le singulier de l'événement et la singularité de cette image. Cadencé de manière hypnotique par la musique de Beethoven, dont la lenteur incarne non seulement la marche graduelle du véhicule mais aussi et surtout la difficulté de l'écriture, le camion se met en face-à-face avec le blanc du ciel. Sa matérialité brute est capturée par les yeux des personnages, de la narratrice, du spectateur, de l'auteur et du film lui-même, tous ensemble, ne serait-ce que momentanément.

Tomoko HASHIMOTO